AMANTE: SUMMA POETICA DE RAFAEL CADENAS

POR

LUIS MIGUEL ISAVA
Universidad Simón Bolívar

No es el yo fundamental eso que busca el
poeta, sino el tú esencial.

Antonio Machado

Pienso mover la voz a ti debida ...

Garcilaso de la Vega

*Amante*¹ es la culminación de la obra de Cadenas. A partir de *Una isla*,² con su rememoración del ámbito luminoso y la conciencia de su pérdida, comenzó la búsqueda que signa toda su poesía posterior: el intento por salir del yo, de sus desdoblamientos — las trampas de la conciencia— y la búsqueda del “tú esencial” (Machado), de “lo otro” — “que paradójicamente es nuestra esencia”, como afirma el propio Cadenas en *Realidad y literatura. Los cuadernos del destierro* (1960) insisten en la evocación de aquel paisaje, pero ahora los atraviesa la conciencia de un yo poético que se desdobla incesantemente. Su amplio impulso verbal, más que recuperar ese espacio, parece registrar el “fluir” de una conciencia: un delirante viaje mental. *Falsas maniobras* (1966) adopta un lenguaje más concentrado —muy cercano al de *Lointain interior* de Michaux. Reaparece el yo, con sus enmascaramientos y desdoblamientos que son las “falsas maniobras” que realiza para superarse, trascenderse. *Intemperie* (1977) está en el centro de la evolución poética de Cadenas: entre el yo juzgado y condenado y el tú, lo otro, la realidad. El lenguaje comienza, no obstante, a adquirir un gran sosiego. Hasta aquí el proceso ha sido largo, ha estado marcado por exaltaciones y caídas. A la visión —a veces apenas un atisbo— de “lo otro” seguía un nuevo acoso de la angustia, la quiebra de una voz pacientemente conquistada. *Memorial* (1977) parecía el paso definitivo, pero de nuevo se perdió la voz con la irrupción de los “visitantes”, los mensajeros de la angustia —que reaparece en la sección final del libro. Sin embargo se hizo patente su entonación más personal y determinada: entonación que conjugaba la entrega y la alabanza. “La Diosa” era una ausencia y por ello la voz asentaba la intemperie; más que una voz, era entonces la fe en una palabra. Y cristalizó —pero para desintegrarse en el nuevo acceso del yo y sus desdoblamientos, tan reiterados en

¹ *Amante* (Caracas: Fundarte, 1983).

² Este libro aunque inédito, ha circulado mecanografiado entre los alumnos y los amigos de Cadenas. Fue escrito en 1958, entre Port-of-Spain y Caracas.

esta obra. Todavía allí el equilibrio era inestable. Ahora en *Amante* estamos en otro espacio: “ella”, “la Diosa”, es una presencia; “él” no es *sino pertenece*; se ha entregado y su palabra ha adquirido un fundamento; se debe. Estamos ante una voz que no canta —no hay aquí noción de canto, sino de humilde alabanza— que ni siquiera se enuncia desde alguien. Es la voz impersonal, debida; la voz, al fin, otorgada.

Amante es un largo poema, pero un poema en el sentido que ya había adquirido en *Memorial*: un conjunto de breves textos, versificados; aproximaciones parciales a un tema, atravesadas y unificadas por un mismo tono. Como algunos de los poemas de *Memorial*, es un poema de amor cuyo objeto es abstracto y hasta ambiguo y que, a lo largo de la lectura, va revelando su pluralidad fundamental.

EL POEMA: LAS VOCES Y LA VOZ DEL SILENCIO

Tres epígrafes encabezan *Amante*; epígrafes que trazan algunos de los lineamientos centrales del poema. El primero, de William Carlos Williams, “Why do you try so hard to be a man? You are a lover”, puntualiza la alta condición del amante, que es más que un hombre. La frase hace de ambos (hombre y amante) situaciones vitales excluyentes. El amante no *es*, *se debe*. Y su condición es permanente (lo que enfatiza en castellano el participio activo del título). El segundo epígrafe es de C. Kohn, una estudiosa de la obra de Kraus:

On peut noter que de nombreux poèmes de Kraus, de nombreuses déclarations en prose, prouvent à quel point le culte de la langue rejoignait dans sa pensée le culte de la femme,

referencia que nos pone en la pista de la profunda imbricación que tendrá en el poema el culto de la mujer y el de la lengua. Por último, el tercer epígrafe es tomado del propio Kraus: “Ich bin nur einer von den Epigonen die in dem alten Haus der Sprache wohnen”, frase que nos conduce a la concepción de la lengua —el lenguaje— como habitación y refugio; intuición frecuente en el pensamiento alemán, presente en Heidegger, y con la que Cadenas parece reconocerse inmerso en el campo de fuerzas del lenguaje, renunciando a la pretensión de su “dominio” retórico. Pero ¿qué afirman estas frases? Esencialmente la entrega que se cumple en el poema. Entrega a ella, la amada, pues él es ya un amante; a la lengua, ya que no se reclaman aquí las potencias del poeta visionario: él es sólo un humilde “artesano”. En *Amante* la escritura se erige como culto, se inscribe en el dominio de lo hierático, se entrega a alabar. En estos epígrafes se condensan las proposiciones de toda la obra de Cadenas: la insistencia en la negación del yo para alcanzar el *tú*, y el encuentro de aquella “canción distinta” de *Falsas maniobras* que a partir de *Memorial* se reveló como la voz. Ambas proposiciones, desde entonces, son una: “mi voz/ es voz entrañada / en tu busca”, y le otorgan a esta poesía el signo de *quête* que la define y que refuerza su carácter sacralizador.

El poema presenta otra ambigüedad ahora en su lectura: ¿quién habla? aunque esto pueda dilucidarse —y como veremos hablan varias “voces” algunos textos, en especial los de las últimas partes,³ presentan una cierta indefinición respecto al sujeto enunciator. En

³ El poema está dividido en tres partes, señaladas con números romanos. En lo que sigue indico conjuntamente la parte y la página.

el primer fragmento del poema se introducen los “personajes”, en un sentido casi teatral del término: “Ella, el amante, el anotador” (I,9). Sin embargo, estos personajes *no aparecen*, no participan en historia alguna, sino que indistintamente *toman la palabra, ejercen su voz* (salvo “ella”, que no habla en todo el poema). Pero ¿quién anuncia este primer fragmento? No hay, creo, respuesta concluyente. En adelante hablarán, en la primera parte, el “amante” y el “anotador” alternativamente; en la segunda, solamente lo hará el “anotador”; en la tercera, de nuevo el “anotador” y otra voz, tal vez la que enuncia el primer fragmento, pero ahora hablando en nombre de alguien que “apenas vive” (III, 68). El poema es un grupo de voces que van tejiendo el discurso amoroso. La voz impersonal —hablará siempre en tercera persona— es la que introduce el juego perenne al comienzo y la que al final instaurará la perspectiva humana en el poema: la existencia de una vida, de un hombre. Ante esta pluralidad enunciativa hay, como especie de tensión interna, una unidad en la inflexión y la entonación de la escritura. Y es esta tensión la que le confiere al poema la dialéctica musical que posee: el esquema polifónico dentro de su aparente monodia. Su escritura se sitúa entre el canto coral y el *Sprechgesang*. Acude tanto a los ritmos variables como a los silencios. Esto ya era patente en algunos poemas de *Memorial* pero aquí por la extensión, el recurso se ha hecho más evidente. En efecto, la particular versificación de Cadenas le permite obtener un doble resultado. Por una parte, logra una especie de *rallentando* —para usar un término musical— en la expresión. Por otra, consigue realzar las palabras que emplea, siempre cuidadosamente escogidas. Esta rítmica, rica y compleja, nos fuerza a silencios dentro de una frase, a pausas antes y luego de aparición de ciertos vocablos o motivos que, gracias a ello, renuevan y hasta expanden su sentido. Como ritmos de una respiración irregular, estos silencios son la contrapartida de otros fundamentales en el poema: los que quedan entre el acallarse de una voz y la aparición de la otra. Todo el poema parece tejerse sobre su espacio silencioso. Concebido a partir del juego de voces sin ilación, sin discurso coherente —en el sentido específico— sin historia. *Amante* no es más que insistentes interrupciones del silencio. (Pienso sobre todo en las “células sonoras” de Webern.) Los personajes son voces, no personas, introducidos por otra voz; voces que no dialogan: irrumpen y se desvanecen. La verdadera constante es el *silencio de fondo*. Al final sabremos que ese “juego” se da a partir de alguien a quien “está vedado tomar la palabra”. El que “permite”, el *ausente* del poema ¿no es el que ha creado este espacio de silencio que apenas vulnera el texto y al que finalmente retorna?

EL POEMA DE LA PRESENCIA

Una de las claves de la poesía de Cadenas es sin duda el asentimiento que es a la vez agradecimiento y afirmación:

Llevas el amante
al lugar
del acontecer

— el lugar del asentimiento. (I,22)

El asentimiento como ruta para reconocer lo real, entregarse a lo que es. “Es decir — afirma en *Realidad y literatura* — no podemos hacer que las cosas no sean lo que son y no vemos otra vía para el ser humano que el asentimiento. Un asentimiento que le permita acoger lo que existe”.⁴ Y es precisamente ese reconocimiento y renuncia de sí ante la realidad lo que garantiza su existencia; existencia que se sustenta a la vez en “lo otro”, en la “aparición” de “ella”:

¿Cómo pudiste vivir
...
huyendo de su aparecer
que era también el tuyo? (I,15)

En este fragmento comienza a perfilarse el contenido alegórico del poema, nada insólito pues ya estaba presente en *Memorial*. “Ella” es la mujer, la amada, pero encarna también la realidad, fundamento de todo para Cadenas. Así, no entregarse era un yerro que además lo condenaba a la inexistencia. “Ella” acababa con su errancia, arranca de él “al que busca” (I,13) para hacerse presente: “Donde las manos ya no persiguen, / apareces” (I,11). El debe abandonarse, no perseguir; su misión es “arder / fuera de camino” (I,42). Estamos en el tema central de *Amante*: la presencia. Ningún otro poema de Cadenas la alcanza con tal intensidad y plenitud. Casi se manifestó en *Falsas maniobra* en los poemas “Mirar” y “Satori”, y en algunos poemas de *Memorial*. Pero *Falsas maniobras* concluyó en espera de la “canción distinta” y del “sosiego”, y *Memorial*, en la quiebra de la voz y el regreso de la angustia (en la sección “Visitantes”). “Nupcias”, la sección final de *Memorial*, era una invocación a la “Diosa” y por lo tanto el implícito reconocimiento, la conciencia de su ausencia y de la intemperie. En *Amante* por el contrario, la presencia irrumpe en forma definitiva: “En tu reino / todos los días se vuelven suficientes” (I,33). Antes se habló del “lugar del acontecer”; aquí el “amante” parece recuperar, a través de “ella”, el espacio luminoso que se asentó en *Una isla* y en algunas visiones de “*Los cuadernos del destierro*”. Ese es el espacio del vivir:

Traes el espacio
donde el solo existir
sobrepasa todo quehacer.
Secreta religión del asombro
que devuelve a las manos la tierra de origen. (I,34)

Tanto este fragmento, como el siguiente: “Lo guiaste / fuera del país / donde vegetaba, / el país de la pureza, / el país de la detención” (I,27) ¿no están apuntando al cierre de un ciclo en esta obra poética, un ciclo que se había iniciado con la contemplación y la pérdida de la plenitud *Original* en *Una isla*? Ahora estamos de nuevo ante lo real:

Llegas
no a modo de visitación

⁴ *Realidad y literatura* (Caracas: Editorial Equinoccio, 1979) 50.

ni a modo de promesa
 ni a modo de fábula
 sino
 como firme corporeidad, como ardimiento, como inmediatez. (I,19)

La versificación no podía ser más reposada y perfecta. El sosiego es la enseñanza de cada verso. Ya no hay cabida para la angustia y por lo tanto desaparece la quimera, el lejano “país de la ficción” de *Los cuadernos*. Aquí y ahora todo es presencia; el encuentro y la comunión largamente esperados se producen en el siguiente fragmento:

Cuanto hiciste
 fue para propiciar
 el encuentro.

Aparte pues de ti
 la espera.

5

Ahora.

Sólo hay

aquí,

ya

un aquí embriagado
 en un ya de oro.

10

Te encontrarás de bruces
 ante ella.

La vida a quemarropa.
 Por fin.

15

En tu cuerpo.
 la flor inmediata,
 la única,
 te esperó siempre (II,61).

La tensión del texto —su versificación y su puntuación— así como su contenido lo apartan de los demás fragmentos y lo colocan en una posición particular. Los encabalgamientos, los espacios en blanco, las frases sueltas, enfatizan las palabras al tiempo que violentan la escritura para subrayar la intensidad y la inminencia de la comunión. Inútilmente se buscarán en todo el poema las rupturas que tienen lugar en este fragmento. Y es que en un sentido él constituye el eje de *Amante* tanto en su configuración interna, como en su fundamento vital; en él se transcribe el instante de la unión: “Aparte pues de ti / la espera. // *Ahora*” y el éxtasis que representa. Sin duda es en esta re-unión donde se apoya el sentido de la presencia que recorre el poema, así como el sosiego de su tono. La voz casi se ha desarticulado por la intensidad de esta vivencia. Pocos textos de Cadenas

llevan a tal extremo la experiencia límite de la escritura. En *Los cuadernos* hubo un proceso similar al dislocarse el discurso:

Mi lengua se desmanda. ¡Atención! señoras y señores, mi cercenada relación sería equilibrada si no le doliese su desarrollo Pero ya nada puede detener el desboque. La pista se llena de murmurantes inconexiones.⁵

Sin embargo allí el signo era contrario, la exacerbación de la ficción y de la angustia. Estamos ahora en las antípodas de aquel fracaso. Otro texto guarda relación con este fragmento: el poema "Satori" de *Falsas maniobras*. En el se insinuaba una revelación; se rompía el esquema discursivo con la puntuación y el espaciamento pero no se alcanzó "la orilla inventada", como lo prueban los dos últimos poemas del libro. Aquí, por el contrario, se ha dado la aparición, hay presencia. Y la plenitud de *Amante* ¿no es aquella de *Una isla*; plenitud personal, no referida a espacio o tiempo alguno? En este sentido el fragmento culmina la obra de Cadenas, la espera del "tú esencial", ahora del "tú magnífico": "te encontrarás de bruces / ante ella". Y "ella" es la amada, pero también la realidad, la vida: "La vida a quemarropa / Por fin. // en tu cuerpo". La vida ocupa, "por fin", el cuerpo, el centro de lo inmediato: "La flor inmediata, / la única, / te esperó siempre". La flor, lo que brota sin esfuerzo; lo que nace —y renace. Y la flor es "ella", la presencia.

Toda esta revelación se encuentra revestida de sacralidad, de hieratismo. Quizá por ello dentro de casi total ausencia de sensorialidad en el poema, dentro de su profunda abstracción, son recurrentes las acciones de alimentar, nutrir, dar de beber. Recordemos que el tomar alimento posee un profundo carácter sagrado en la tradición cristiana, donde ha sido transformado en rito.

Las alusiones concretas a lo sagrado son así mismo insistentes en el poema. Lo sagrado es la atmósfera que se revelará al "amante" y a la que, a través de "ella", accederá finalmente:

Por prenda
le diste el mundo,
pero una inatención
se lo robaba.
Uniéndolo
tú
lo condujiste
lentamente al sabor,
al alojamiento,
a la sacralidad. (I,36)

El fragmento es sumamente rico. En primer lugar tenemos la prenda, las arras de la "promesa de amor". Y esa prenda es el *mundo*. Pero es la falta de atención —la "inatención", hermoso vocablo— la que se lo arrebató. Estamos en el centro del pensamiento que Cadenas desarrolla en sus ensayos. ¿Quién es "ella", ésa que entrega como prenda el mundo? Y

⁵ *Los cuadernos del distierro. Falsas maniobras. Derrota* (Caracas: Fundarte, 1979) 53-54.

¿quién lo une? Aparentemente lo une consigo mismo. Antes se ha preguntado: “¿Cómo unirse a ella/sin juntarse consigo?” (I, 17). No hay cabida aquí para los desdoblamientos ni las ficciones, insistentes en los primeros libros de Cadenas. Él está en su cuerpo, en el mundo, ante la realidad. Los últimos tres versos son importantes. “Saber” deriva etimológicamente de “sabor”, y es en este doble sentido que se usa en el fragmento: el conocimiento y el gusto. Además el sabor, como el contacto, es una de las sensaciones más inmediatas al hombre —y que está obviamente vinculada con boca. Sabor: sabiduría y terrenalidad. El “alojamiento”, por otra parte, conlleva la noción de “habitar” —presente en el epígrafe de Kraus. Y aquí viene a propósito una frase de Heidegger: “ser hombre quiere decir: estar sobre la tierra como mortal, esto es: habitar”.⁶ Estamos en el ámbito de lo terrenal, en el mundo que es también lo sagrado como afirma Cadenas: “Lo divino quizá sea (el) mismo mundo tal cual, pero después de ser dejado sólo en su esplendor”.⁷ El fragmento crea un complejo tejido de relaciones entre la realidad, la presencia y lo sagrado. Es lo que puede llamarse “el arte de recuperar el mundo”. Otro fragmento condensa la función de lo sagrado en el poema:

El amante custodia tu ara
con las palabras que le concedes,
las de todos los días, pero a otra luz.
(no pueden venir sino de tí,
en él adentrada).
Y te oye,
o eso cree,
y sabe que tu anillo no se extingue,
ni pierde su sonido,
boca
que le da
en su boca el alimento. (I,39)

El “anillo” está relacionado con lo cíclico, lo que recomienza. Como tradicional prenda amorosa se vincula, en *Amante*, con el “mundo” (“no pierde su sonido”). Es también el “sello”: lo que lo mueve. El verbo “oír” es un sinónimo de atención (aparece en Rilke y Heidegger como tal). En este fragmento se introduce el otro aspecto en que se manifiesta la sacralidad: la lengua, que es “lo que adora”. Se aborda la poética fundamental de *Amante*. El “amante” guarda y custodia: “recorre tus parajes, te guarde de enemigos / vigila el camino que lleva a tu templo” (I,43). Custodia que toma ahora un giro más profundo. Se custodia con palabras; palabras que provienen de ella, que encarna ahora el perfil de la lengua. El homenaje amoroso es también homenaje a la lengua que concede las palabras —“a otra luz”. Su acento de alabanza comporta una actitud a la vez atenta y deferente con el lenguaje. Un lenguaje —el de todos los días, el de la tradición— recuperado y renovado al infundirle otro sentido: el que le otorgan la misma lengua y la realidad. El “amante” recibe las palabras cuyo sustento es la lengua; él sólo habita “la vieja casa del lenguaje”.

⁶ “Bâtir, habiter, penser”, *Essais et Conférences* (París: Gallimard, Col. Tel. 1984) 173.

⁷ *Anotaciones* (Caracas: Fundarte, 1983) 74.

Esta poesía renuncia al afán de dominio del lenguaje para que sea él quien se manifieste y se exprese a través del hombre (idea también presente en Heidegger). El “amante” acata el poder de la lengua. Por esto “ella” deshace toda voluntad de imposición sobre el lenguaje: “quebranta su código”, “destruye la retórica del amante”. Las palabras no le pertenecen a él; festejan por designio de “ella”:

Eres la que consagra
el decir.
Sin tu favor
las palabras
sólo tendrían un peso propio. (I,32)

En este fragmento ¿se habla a la mujer, a la lengua o a la realidad? Desde *Los cuadernos del destierro* el amor se encontraba vinculado al idioma: “Olvidé el idioma —leemos allí. Me sentía inapto para el amor”.⁸ Ambos estaban ausentes. Más tarde refiriéndose a la lengua —la fisiológica, pero también al idioma— concluía: “exhausta está mi lengua, la matriz amante”.⁹ ¿No era entonces sintomática esa denominación? En *Memorial* se funden en un perfil casi alegórico la realidad y la mujer; se integran en el *tú*, en “La Diosa”. En *Amante*, a ese *tú* se integra la lengua. “Ella” es mujer, lengua y realidad.

Amante es así un poema que se construye con y desde su propia poética. Poética de la palabra despojada de todo artificio; la palabra entregada a agasajar y cuyo único esplendor reside en *lo* que adora. Como el “amante”, esa palabra no *es*, sino que *se debe, pertenece*. Y es así que alcanza su más meditada realidad. Su autenticidad, en el dominio de lo sagrado.

Hasta aquí me he referido casi exclusivamente a la primera parte del poema. Era necesario ya que es el verdadero cuerpo, “el juego perenne”. Es además el presente, el “ahora” de la reunión. Todas sus pruebas ante la “Diosa” le enseñaron a agradecer; toda experiencia anterior fue necesaria para llegar al reconocimiento de su pertenencia *actual*.

Las otras partes del poema están fuera de ese tiempo y suponen por ello un distanciamiento respecto al poema dentro del poema mismo. Este comienza a revelarse; adquiere otro tono. Ya no hay juego de voces.

La segunda parte se sitúa claramente en un tiempo anterior a la unión. Sólo habla el “anotador” y se dirige al “amante”. La escritura sosegada da paso al emplazamiento:

Habla
si vas a hablar
o enmudece de una vez. (II,57)

Por vez primera las carencias del personaje (su indecisión, su inseguridad) parecen ser actuales; al contrario de la primera parte, donde siempre se las alude en pasado, aquí parecen no estar superadas. Surgen entonces la inmovilidad —acendrada por el sentimiento del tiempo— la dificultad para prodigar la alabanza. El “amante” era —leemos— un ser

⁸ Anotaciones 10.

⁹ Anotaciones 59.

caído; y aunque ha superado ese estado no ha alcanzado aún la redención. Las imágenes de lo sagrado vuelven aquí, pero para indicar su intemperie “más terrible que el hambre de gracia”. En este estado se fundan la indecisión y el miedo; él está: “expulsado, trémulo, aterrado, pobre, barrido” (II,60). Aunque ha adelantado la alabanza, no posee mérito alguno. Pero es aquí donde entra en juego la noción que sustenta todo el poema, presente desde el epígrafe de William Carlos Williams: la pertenencia que está en la base de la concepción amorosa de *Amante*:

¿Quién eres
para ofrecerte?—te decías—.

Cuánto no te costó
ver
que eres
al mismo tiempo
menos y más
de lo que creías,
pues perteneces. (II,59)

Esta pertenencia se corresponde con el *deberse* del que he hablado desde el comienzo, y que es patente en toda la primera parte. El valor no es *ser*, sino *pertenecer*; unirse. Y la unión se cumple precisamente aquí:

Cuanto hiciste
fue para propiciar
el encuentro

Aparta pues de ti
la espera. (II,61)

Ahora quiero destacar la situación de este fragmento dentro del poema. Es esta unión la que permitirá “luego” el “juego perenne” de las diferentes voces, cuando la comunión es una realidad. (véase, por ejemplo, I,34 y I,39). La presencia allí es evidente y el “amante” asume su voz, la voz otorgada, desde el sosiego. Situar el encuentro en esta parte obedece, creo, a dos razones. La primera es que, al ser una ubicación temporal del “presente continuo” de la primera parte, colocarla antes habría implicado atravesar de causalidad el espacio — tiempo en el que las voces celebran la presencia; ese “presente” no sería más que el “después” de la unión. En la presentación actual, por el contrario, el tiempo del juego de voces adquiere una intemporalidad indiscutible. La concepción intemporal del encuentro ya había sido atisbada por Cadenas en *Memorial*: “un momento separado de todos los momentos / tiene años esperándote fuera de los años”.¹⁰ Esta situación de la estrofa logra entonces sustraer de toda referencialidad el cuerpo del poema: el ámbito de la celebración.

¹⁰ *Memorial* (1977; Caracas: Monte Ávila, 1986) 101.

La segunda razón es que, por su concreción tanto en su alusión al “amante” como en el tiempo en el que se sitúa, esta parte del poema comienza el regreso a la realidad más inmediata y humana en la que concluye el poema. Desaparece la voz del “amante” —en rigor, todavía no había aparecido: es la primera voz que se apaga en el lento acallarse en el que se enrumba el poema.

En la tercera parte el distanciamiento frente al poema se hace aún mayor. En el primer fragmento habla de nuevo el anotador. Se precisa aún más la ubicación temporal, ahora en la historia. La tarea del “anotador” es transcribir “fragmentos” en un mundo en ruinas. Esto, es evidente, comporta una concepción ética de la literatura. Como el “amante, el “anotador” también se ha entregado a servir: “me he puesto a tu servicio,/ ignoto merodeador” (III,65). Sin embargo, aunque es él quien realza la alabanza, ha quedado fuera. También él se ha hecho a la humildad, sólo vive “hasta donde alcanza”. No ha sido sino un espectador, espectador de la unión y he ahí su drama: “Áqué penuria / en la mano misma del misterio!” (III,67). El misterio es, para Cadenas sinónimo de vida, realidad, religión, ser, alma, poesía.¹¹ Es el nombre con el que denomina la experiencia de la vida en el mundo y que al final del poema irrumpe como la intuición reservada a la maduración y a la experiencia de la vida humana.

el misterio voceado en nuestra cara
como viento arrasador,
nuestro avío,
nuestro traje de gala,
nuestro camino de regreso,
vena que todo lo recorre
pulsando,
a la mano como tu cuerpo. (III, 667)

E irrumpe justamente en las palabras de una vida que se reconoce como escasez. Quizá en ello resida, en parte, la sabiduría del poema: en el reconocimiento del profundo y maravilloso misterio de la vida aun desde la carencia, la ausencia, el dolor. ¿No estamos de vuelta en la región de lo más humano? ¿Con el misterio, “regresamos” al cuerpo, al hombre, a la realidad. (Aquí desaparece la voz del “anotador”).

Otra voz surge entonces; quizá aquella que había abierto el poema, presentando los personajes. Habla de un hombre *ausente* del texto:

Al que apenas
vive
le está vedado
tomar la palabra
en esta reunión.
Es carne de urbe,
de historia,
de fin.
.....

¹¹ Anotaciones 83.

Desde un apartamento
de suburbio
ve pasar la días
como cortinas que se abren
sobre tierras devastadas. (III, 68)

Este ser está fuera del poema; una voz —¿de quién?— habla por él. Pero es él que habita la historia. También es humilde y desde su pobreza agradece, acata, entreoye. Le basta “el sorbo de existencia”; el misterio lo hechiza. Sin embargo es él quien da fundamento al poema:

Balbuze a diario
las palabras que otro realza
en honor de ella
y de amante. (III, 69)

El proporciona las palabras del poema. Pero a su vez sólo desea “una voz sin tretas”. Afirmación que reitera la posición ética de esta obra frente a la literatura. En *Anotaciones* asentaba igualmente: “no quiero apartarme de la voz con que vivo”.¹² Esa expresión que “fluye desde el vivir” ¿no es precisamente la voz que se le concede, la voz debida?

La conclusión del poema puede resultar desconcertante. Las voces han desaparecido. Comienzan a borrarse las fronteras, los perfiles. Los personajes se desdibujan, se integran unos en otros. El “anotador” se identifica con el “amante”: “ignoro qué nos separa” (III,65). Pero también el “amante” y este hombre que “apenas vive” pueden ser uno: aquel es “carne de tiempo impronunciada” (II,57) y éste, “carne de urbe, de historia, de fin” (III,68). En el último fragmento la indistinción se hace evidente:

No sé quién es
el que ama
o el que observa.
A veces
entre ellos
se establece, al borde,
un comercio extraño
que los hace indistinguibles.
...
y cuando cesa el murmullo
se junta,
se vacían,
se apagan.
Entonces toda afirmación
termina. (III,70)

Las voces se resolvieron en una vez que, a su vez, se ha apagado. El silencio de fondo, el del hombre que apenas vive y no puede tomar la palabra, vuelve a ocupar la

¹² *Anotaciones* 63.

escena. El silencio, al que tornan las voces al apagarse, es el fundamento del poema. *Amante* entonces parece enunciarse desde una ausencia: el hombre que lo ha hecho posible no figura, no habla, y sin embargo de él provienen los personajes y sus palabras. El es la “vida vacante” que se invocaba en *Memorial*,¹³ el “espacio que se desocupa siempre” para permitir.

EL AMOR, ORIGEN DE LA POESÍA Y POESÍA DEL ORIGEN

Desde el comienzo de la obra de Cadenas el amor se reveló como uno de los aspectos de mayor alcance e importancia. El intento de alcanzar el “tú esencial” implicaba tanto entregarse vitalmente a “lo otro”, la realidad, como entregarse amorosamente al “otro”. Y a la vez, la consecución del amor determinaría la desaparición definitiva del yo. Seguir a través de los libros de Cadenas las apariciones del amor, se convierte por ello en retrasar, como en un microcosmos, toda la evolución de esta poesía.

En *Una isla*, sin duda el libro más sensorial, más *visual* de Cadenas, el amor era en un comienzo una realidad inmediata: “la que encanta las orillas llega sin más escolta que el deseo”. Pero luego, con el advenimiento de la separación —de la isla, en el sentido casi simbólico que adquiere— ese amor sólo permaneció como recuerdo, irreal y remoto. Sin embargo, tendió allí a refugiarse en un último reducto, la escritura. “Escribo / como es que se inclina sobre el cuerpo que ama”. En *Los cuadernos del destierro*, libro revestido aún de una gran sensorialidad —sobre todo en las intermitencias del paisaje luminoso, evocador de la “isla”— pero marcado ya por el “viaje mental” que describe, el amor está ausente. Una de las visiones del poema es la de un jardín “donde habitan en espejos incommunicables los que han sido desterrados del amor”. Y más tarde el personaje reconoce: “mis pasiones absolutas —entre ellas el amor, que para mí era totalidad— fueron barridas”. Quizá esta desaparición del amor determina la violencia de la escritura: el eros se ha volcado, casi diría paradójicamente, en ella; se ha aferrado al reducto en el que se había amparado en *Una isla*. Este es el poema más cargado de erotismo de Cadenas; erotismo del que se alejará gradualmente.¹⁴ “Derrota” ya presenta un brusco contraste en la escritura. No hay mención alguna del amor. Solamente se afirma: “(yo) que no encuentro mi cuerpo”. En *Falsas maniobras* el amor comienza a insinuarse. Luego del primer desencuentro en “Aprendiz de cónyuge”, una metáfora tenaz de la imposibilidad de amar, el amor se vislumbra en “Nombres” y “Frente al tiempo”. Pero es todavía un “auge fantasma”. En este libro la escritura se ha despojado casi por completo de toda exuberancia, y ha acudido

¹³ Anotaciones 133.

¹⁴ Entiendo el erotismo en el sentido que le da Denis de Rougemont: “L’Éros, c’est le Désir total, c’est l’Aspiration lumineuse, l’élan religieux originel porté à sa plus haute puissance, à l’extrême exigence de pureté qui est l’extrême exigence d’Unité. Mais l’unité dernière est négation de l’être actuel, dans sa souffrante multiplicité. Ainsi l’élan suprême du désir aboutit à ce qui est non-désir. La dialectique d’Éros introduit dans la vie quelque chose de tout étranger aux rythmes de l’attrait sexuel: un désir que ne retombe plus, que plus rien ne peut satisfaire, que repousse même et fuit la tentation de s’accomplir dans notre monde, parce qu’il ne veut embrasser que le Tout. C’est le dépassement infini, l’ascension de l’homme vers son dieu. Et ce mouvement est *sans retour*” *L’Amour et l’Occident* (Paris: Plon 10/18/72) 62.

a la elaboración más abstracta, más psíquica. *Intemperie* prolonga, aunque también transforma, esta actitud. Salvo la mención de la “diosa” en el poema 12, no hay allí referencia al amor. Quizás no podía ser de otra manera por el título mismo del libro. Aquel poema (12) se desarrolla después en *Memorial*: la “diosa” entonces encarna la amada. *Memorial*, por último, rememora todas las etapas descritas —así como todas las escrituras. En el poema “Deseo” es la ausencia del amor la que desemboca en el delirio. Sin embargo es en este libro donde se insinúa el tono de amor que se desplegará en *Amante*. En *Memorial*, además, se reúnen en un solo perfil los dos aspectos del “tú esencial”. El poema se hace también alegoría, la amada se hace plural: el “tú” es a un tiempo mujer y realidad. Es el caso de poemas como “Recuento”, “Aproximaciones” y sobre todo de la sección titulada “Nupcias”, antecede legítimo de *Amante*. Casi simultáneamente con *Memorial*, la unión de esos dos aspectos se daba en *Realidad y literatura*. El tema central de este libro es la posibilidad y la necesidad de que el hombre recupere la “relación directa” con la realidad. Y el medio indispensable para ello es la atención (palabra recurrente en la obra de Cadenas). Allí intenta precisar el contenido que le confiere:

una atención que si hubiera de llamarse de otra manera, sólo podría exigir una palabra difícil de rescatar, la palabra amor, pues este no puede brotar sin que antes se hayan derrumbado las barreras del yo.¹⁵

El amor, que parecía uno de los hilos de esta obra, ha venido a transformarse en su corazón, en el centro que irradia con sus connotaciones todos los aspectos que la componen. Amor: negación del yo, entrega al mundo, atención a lo que es.

Amante lleva esta amplia noción de amor a su expresión más acabada y completa. Retoma el modelo amoroso-alegórico y recrea la dama plural: ella / la lengua / la realidad. Y lo que es más significativo, a diferencia de “Nupcias”, donde se le invocaba por estar ausente, el amor vuelve a ser aquí, y en un sentido mucho más radical, una presencia. Los amantes “peregrinaron y volvieron”; están en “el lugar del acontecer—el lugar del asentimiento”.

Desde una perspectiva cultural, este regreso al amor es un reencuentro con una larga tradición poética. Un hecho histórico, que tiene una doble implicación, marcará hacia el siglo XII el más auténtico ascendiente de nuestra poesía occidental —nuestra, porque el fenómeno tuvo lugar en las lenguas romances, en particular en el provenzal: el surgimiento del “amor cortés”. A él debemos tanto el origen de la poesía lírica “vulgar”, como casi toda la retórica amorosa que sigue aún arraigada en nuestro lenguaje y costumbres, tiñendo hasta la más modernas concepciones del amor. El “amor cortés”, o “cortezia”, ha sido profusamente estudiado. Dos elementos parecen distinguirlo particularmente. Por un lado, la pasión, el deseo inextinguible de trascenderse, en apariencia ajena a las concepciones anteriores del amor.¹⁶ Por otro, los rígidos cánones que lo regían, que llevaron un siglo

¹⁵ *Realidad y literatura* 29.

¹⁶ Esta es la tesis de Denis de Rougemont, quien atribuye la Provenza la “invención” del amor-pasión; amor cuyo origen secreto está vinculado, para él, con el culto de la herejía cátara, es decir, que el verdadero origen de esta concepción será religioso aunque pagano. Este amor-pasión sería entonces una irrupción velada del paganismo en el campo de la ortodoxia cristiana. Véase *L'Amour et l'Occident*, en especial el libro II: “Les origines religieuses du mythe”.

más tarde a André Le Chapelain a escribir el *De arte amandi* (una especie de código de amor), y a la institución de las cortes de amor.¹⁷ Gracias a esto, la lírica a través de la cual se manifestó la llamada poesía de los trovadores o provenzal, quedó oprimida dentro de una estricta retórica, lo que para algunos fue la causa de su relativamente pronta extinción.¹⁸ Respecto a las causas profundas de la irrupción de esta concepción amorosa, el acuerdo está lejos de ser general. Pero sea cual sea la explicación, desde la primera de Dante:

e lo primo che comiciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini (*Vita nova* XXV)

hasta la más polémica y seductora de Denis de Rougemont,

L'amour-passion est apparu en Occident comme l'un des contrecoups du christianisme (et spécialement de sa doctrine du mariage) dans les âmes où vivait encore un paganisme naturel ou hérité,¹⁹

un hecho es incontestable: en el origen, la poesía vulgar era exclusivamente amorosa. Y lo afirma el propio Dante, a continuación del pasaje anterior:

E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore.

De esta forma, Cadenas emprende un regreso a las fuentes de la poesía occidental. Regreso que parece ser el correlato de otros dos que tienen lugar en el poema: la vuelta a la visión integradora, a la unión perdida desde *Una isla* y la vuelta a las fuentes del lenguaje, tanto por la etimología (una de las riquezas más extraordinarias de *Amante*) como por su uso de palabras retomadas de la tradición de la poesía castellana.

Este regreso debe entenderse como una reelaboración y una reinterpretación de esas fuentes. Él no utiliza la retórica cortés sin más; retoma algunos de sus elementos y les insufla sentidos propios de su obra. *Amante* sigue siendo la continuación y la culminación de su poesía.

En parte el lenguaje de la poesía trovadoresca tomó sus metáforas de las relaciones señor feudal-vasallo. El amante *sirve* incondicionalmente a su dama y ese amor lo hace valer más. La mujer adquiere una posición que se ve enaltecida por la idealización que se proyecta sobre ella. El Amor era personificado; encarnaba tanto el interlocutor del amante como el mensajero a la señora. Por último, hacia el norte de Francia, en la poesía de los *trouvères*, el amor adquiere un cierto acento caballeresco que lo vincula con la caballería.

¹⁷ *Trovadores y cortes de amor* (Buenos Aires: Eudeba, 1960).

¹⁸ Carlos Alvar, Introducción a *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger* (edición bilingüe) (Madrid: Alianza Tres, 1982) 65.

¹⁹ Carlos Alvar, Introducción a *Poesía de trovadores* ..., 77. Ese contrecoup según Rougemont, tomará el nombre de "Amour courtois" o "cortezia".

Todos estos aspectos se manifiestan en *Amante*. “Ella” domina, obliga, impone, mientras que el “amante” acata, sirve, se entrega. El “amante” se supera con su servicio. La idealización de la dama también se lleva a cabo: “ella lo nutre con su boca”. ¿No había sido llamada la “Diosa” en *Memorial*? El amor como personaje se ha fundido en apariencia, con “ella” (véase I,21), lo cual tiene su antecedente clásico *Vita nova* XXIV). También aparece el aspecto caballeresco a través de la característica *vela* de armas (véase I,51) usada aquí en forma simbólica. Pero hay elementos concretos de la poesía provenzal que están en *Amante*. En su libro, Denis de Rougemont habla, por ejemplo, de los “lugares comunes obligados de la *cortezia*”.²⁰ Todos ellos están en el poema de Cadenas: 1) la búsqueda de la amada: “perdona su extravío. No te encontraba ...” (I,37); 2) el deseo por una dama nunca vista: “de nada te sirvió tu mester. Nunca la viste” (I,40); 3) la duda sobre la verdadera identidad o esencia de la amada: “su afán lo llevaba de unos brazos a otros, y tú vivías en él” (I,14); 4) el tema del *anillo*: “y sabe que tu anillo no se extingue ni pierde su sonido” (I,39), como prueba de compromiso del *caballero* en adelante *servidor*: “en esta tierra sólo encontrarás servidores” (I,35); 5) amar el mal de amor: “sé cómo ha sido seguir queriendo expulsado, trémulo, aterrado, pobre, barrido” (II,60); 6) amar en rango elevado: “la agasajos, le sirves con unción, le das lo debido —honores, palabras, ofrendas—” (II,58), de allí la necesidad de guardar el secreto: “él insiste en transcribir ... sigilos” (I,10); 7) los engaños de la dama por retardar el premio: “hablas desde ella y en ella desemboca lo que dices y lo que no dices pero nadie te contesta” (II,58); la nostalgia esencial de toda pasión que se dirige a lo absoluto, al infinito: en este punto cabe una precisión. *Amante* es un poema de la presencia, es decir, del “absoluto” alcanzado. La nostalgia es sin embargo patente en la segunda parte y —esto resulta clave en este contexto— se justifica en la aparente carencia de valor del “amante”. Para la pasión que se dirige al infinito véase el fragmento de la unión (II,61-62). Además de todo esto, muchos “temas” del poema lo acercan a los trovadores: el peregrinar, el someterse y entregarse, el no vivir sin ella, el pertenecer, así como servir, amar y obedecer. Incluso utilizan algunos vocablos en común: reclamo, ardor, secreto, señorío. Y ¿no se cumplía ya, desde “Nupcias”, un cierto esquema de la *cortezia*? Allí están en efecto la idealización de la dama y su sustraerse al amante (“La Diosa”); el voto de servicio y entrega (“Homenaje”, palabra que durante el feudalismo denominaba una de las partes del acto del “contrato de vasallaje”); y por último la aparición de los *lausengiers*, los maldicientes, que destruían el amor y separaban a los amantes (“Visitantes”).

Hay, no obstante todo lo indicado, notables diferencias de contenido entre *Amante* y la poesía provenzal. En Cadenas la concepción del amor-pasión apenas está presente (algo quizá en la segunda parte del poema, pero enseguida acaece la unión). Y, según Denis de Rougemont, es éste el rasgo más característico del amor cortés: la aspiración erótica, el deseo *siempre insatisfecho* por alcanzar la Unidad, el absoluto, la divinidad. Sin tomar partido por la tesis de Rougemont, digamos —y esto es evidente al leer los poemas de los trovadores— que en gran parte de ellos hay un deseo insatisfecho y cruel por poseer una dama inalcanzable o al menos inalcanzada. En esto las diferencias se tornan definitivas. *Amante* es el poema de la unión cumplida; está signado más por la comunión y la felicidad

²⁰ Carlos Alvar, Introducción a *Poesía de trovadores* ..., 381-382.

que por el erotismo. Y en este sentido se adhiere a otra tradición no menos prestigiosa: la mística.

Es convincente el agudo análisis de Denis de Rougemont de las relaciones entre el lenguaje de la mística occidental (Eckhart, Ruysbroek, Suso, San Juan de la Cruz) y la retórica cortés; análisis que ilumina las causas de la transposición del lenguaje amoroso al lenguaje místico-religioso que ilumina las causas de la transposición del lenguaje amoroso al lenguaje místico-religioso.²¹ Estas relaciones por sí solas nos informan de las dos vertientes que visita Cadenas al asumir este lenguaje: amor y misticismo; éste último reforzado por el elevado tono sagrado del poema. Sin embargo, sus elementos místicos pueden ser fácilmente identificados en el poema. Estos son: 1) la ascesis: “ella lo obligó a la más honda encuesta, a preguntarse qué era en realidad *suyo*” (I,22); 2) el conceder el fundamento de la existencia a “lo otro”: “... el tú magnífico ... que te toma y te anula como tempestad y de ti arranca al que busca” (I,13); 3) la entrega: “sabe ya que nada, nada le pertenece, salvo su dependencia, y acata el extraño señorío” (I,23); 4) la supresión de la voluntad y el deseo: “donde las manos ya no persiguen, aparecen” (I,11); 5) la negación del *yo*: “mas una vez alojados olvidan su rostro y *viven*” (I,37); 6) la renuncia a todo soporte ajeno, inauténtico: “los arrimos se le desmoronaron uno a uno. Ahora vive, y debe regocijarse” (I,28); 7) la revelación (siempre inmanente en Cadenas): “trás el espacio donde el solo existir sobrepasa todo quehacer” (I,34); 8) la presencia de lo sagrado: “es a él que lo sagrado quiere encomendarse” (I,46); y por último la unión, también inmanente en apariencia que ocurre en la segunda parte. Todos estos puntos estaban ya insinuados en *Memorial*, y muchos de ellos se habían estado incubando desde libros anteriores (recuérdese el “Satori” de *Falsas maniobras*, libro teñido de budismo y taoísmo). Cadenas, es claro, ha hecho suyo el lenguaje de la mística, pero “acordándolo” siempre a sus intuiciones. También en sus ensayos es evidente la cercanía con la mística. Como en ellos, aquí él inserta en esa retórica su signo inmanentista y terrenal, que quizá le sea menos ajeno de lo que él pretende. ¿Cómo explicar, si no, la felicidad de sus hallazgos expresivos ...?

Dentro de esta perspectiva, la afinidad particular de *Amante* con la obra de San Juan de la Cruz, afinidad que también está presente en sus ensayos, es sorprendente. En primer lugar, el amor es una de las palabras clave en toda la doctrina de San Juan —con un sentido cercano al que le da Cadenas en *Realidad y literatura*— así como el desposorio y el matrimonio espiritual. El lenguaje de *Amante*, por su parte, “sólo dice bodas” (I,31). En San Juan, como en Cadenas, es fundamental el asentimiento, el “igualado sí de la voluntad” (véase “Llama de amor viva”, 3,34). En ambos se afirma el conocimiento “boca a boca” (véase “Subida al Monte Carmen”, II,16,9). En *Amante* hay sin lugar a dudas la reiteración de “verbos negativos en creciente anulación” que señala Jorge Guillén²² en la siguiente estrofa de la “Noche oscura”:

Quedéme y olvidéme
y el rostro recliné sobre el amado
cesso todo, y dexéme

²¹ Carlos Alvar, Introducción a *Poesía de trovadores ...*, libro IV: “Passion et mysticisme”.

²² *Lenguaje y poesía* (Madrid: Alianza Editorial, 1972) 79.

dexando mi cuydado
entre las açucenas olvidado.²³

(Compárese con los fragmentos I,23 y II,59 de *Amante*; también una revisión de la pasividad implícita en los verbos de los que es sujeto el amante confirma el parentesco.) La intuición del santo de que la “figura” no entrega el conocimiento de “lo otro” (véase “Subida ...”, II,16,9), está también en Cadenas: “tantas horas empleadas / en aprender los secretos de tu arte / y él sólo te entrega un dibujo” (I,40). Ambos buscan el contacto directo, sin mediación; la unión. El “rescate” que lleva a cabo Cadenas de las palabras de la tradición castellana que están en San Juan es así mismo revelador: “boca” aparece en ambos con la connotación simbólica de “medio de conocimiento directo”; aparece además varias veces en *Amante* (I,10; I,18; I,39 y II,69). Con este vocablo está vinculado el “beber”, que para San Juan difunde “la comunicación de Dios substancialmente en toda el alma”, y para Cadenas parece tener un contenido igualmente simbólico y sagrado (véase I,12); y el “sabor”, una de las palabras más usadas por el santo. San Juan la usa en el sentido de “lo terrenal” (véase, por ejemplo, “Subida al Monte Carmelo”, 13,6). Otras veces adquiere el sentido de “lo sagrado”: “No te canses que no entrarás en el sabor y suavidad del espíritu ...” (“Dichos de amor y luz” 45). En Cadenas ambos sentidos conforman uno solo: lo terrenal es lo sagrado (véase I,15 y I,36). El adjetivo es también utilizado con frecuencia por San Juan. Y su sentido puede desprenderse fácilmente de esta frase: “la cual (ciencia) es muy *sabrosa*, porque es *ciencia por amor*, el cual es maestro de ella y el que lo hace todo sabroso” (comentario al “Cántico”, 27,5). Esta cita basta para mostrar la asimilación por parte de Cadenas de la obra del santo, así como la profunda imbricación que existe entre los temas que abordan estas obras y el lenguaje al que acuden. Las palabras adquieren en ellas tales resonancias que se convierten en verdaderos acordes de sentido.²⁴

Las relaciones concretas entre el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz y *Amante* de Cadenas, no son menos evidentes. Hasta pudiera decirse que el “Cántico” es un modelo temático-estructural de *Amante*.²⁵ Los personajes en ambos, están revestidos de un contenido alegórico: Esposa-Amado / Alma-Dios, en el “Cántico”; ella-amante / (lengua-artesano) / Realidad-hombre, en *Amante*. En los dos poemas se alternan las voces de los personajes. Pero hay paralelismos temáticos más concretos e inesperados. Es el caso del tema de la imposibilidad de vivir sin el amor, en el “Cántico”:

Mas ¿cómo perseveras,
¡o vida! no viviendo donde vives

²³ San Juan de la Cruz. *Poesía*, Domingo Ynduráin (editor) (Madrid: Cátedra, 1984) 262. En adelante cuando cito los poemas sólo indico la estrofa que transcribo de esta edición.

²⁴ Cadenas recurre a otros vocablos de gran ascendencia en la mística española y que están en San Juan, como “arrimo” y “avio”. Otros vocablos también le son comunes como el “vino”, presente en Cadenas desde *Una isla*, y que significa “amor” para el santo (“Cántico”, 25). Este elemento reaparece en *Memorial*, “el vino de los atentos”; y en *Amante*, “su vino es pobre”; indicando la humildad de su amor que “agradece, acata, entreoye”. También aparece en los dos poemas la “guirnalda”.

²⁵ Me apoyo para lo que sigue en el ceñido análisis textual del Domingo Ynduráin en la introducción a *Poesía* (San Juan de la Cruz), *op. cit.*, 11-245.

y haciendo porque mueres
 las flechas que recibes
 de lo que del amado en ti concives? (est.8)

Y en *Amante*:

¿Cómo pudiste vivir
 de la idea
 que la ocultaba,
 con un sabor
 que no era el de ella,
 huyendo
 de su aparecer
 que era también el tuyo? (I,15)

La indiscutible cercanía de estas dos estrofas, tanto en el tema como en el tono, dispensa de todo comentario. Otros temas persistentes en *Amante*: el extravío, el reencuentro y la entrega —que es un perderse a sí mismo— están concentrados en la siguiente estrofa de San Juan:

Pues ya si en el egido
 de oy más no fuere vista ni hallada,
 diréis que me e perdido,
 que, andando enamorada,
 me hize perdediza y fuy ganada (est.29)

Las estructuras de ambos poemas son similares. El “Cántico” se puede dividir, en un sentido amplio, en dos partes que giran en torno a un eje, la estrofa 13, y que determinan el “antes” y el “después” del encuentro de la Esposa y el Amado.²⁶ Las estrofas de la 1 a la 12 componen el cuadro de ausencia del Amado / búsqueda de la Esposa. *Amante* también contiene esas dos partes —la tercera “deshace” el poema— que giran en torno al eje del encuentro y articulan el “antes” y el “después” del poema, pero con la ordenación invertida. La segunda parte de *Amante* corresponde a las primeras doce estrofas del “Cántico”. La unión o encuentro está presente en ambos poemas: en el “Cántico”, en la estrofa inolvidable:

¡Apártalos, Amado,
 que voy de buelo!
 Buélvete, paloma,
 que el ciervo vulnerado
 por el otero asoma
 al ayre de tu buelo, y fresco toma.(est.13)

En *Amante* en el fragmento:

²⁶ Domingo Ynduráin, *Poesía ...*, 88-92.

Cuanto hiciste
fue para propiciar
el encuentro

Aparta pues de ti

la espera.

Ahora.

Sólo hay

aquí,

ya,

un aquí embriagado
en un ya de oro. (II,61)

El “Cántico”, a partir de la estrofa 13, se vuelve un poema de la presencia amorosa; se rememora la unión y la ausencia anterior, y se regocijan los amantes en su entrega. La situación es semejante en la primera parte de *Amante* donde el presente, el ahora, es el advenimiento de “ella” y la consiguiente entrega del “amante”, mientras que el extravío, la ausencia y el peregrinar son aquí solamente “rememorados” (los verbos siempre sitúan dichas acciones en el pasado). Otra semejanza. Como afirma Ynduráin:

El proceso de los amores que San Juan cuenta en el *Cántico* no posee una estricta lógica lineal en todos los momentos. La inestabilidad del sistema narrativo se manifiesta en la indeterminación —incluso, contradicción— en las circunstancias y en los mismos hechos descritos, en la vaguedad de los interlocutores ...²⁷

El comentario puede referirse igualmente a *Amante*; sólo habría que añadir que aquí el sistema narrativo ha desaparecido por completo. De esta forma en *Amante*, como en el poema de San Juan, “la coherencia no reside en la organización lineal, sino que se produce mediante armónicos, evocaciones y resonancias en el interior (del poema), y entre éste y otros sistemas”,²⁸ como la *cortezia*, la mística y la misma poesía del santo.

Amante con su acendrado sentido de la unión, la entrega y la presencia, se vincula, esta vez lejanamente, con otro antecedente del “Cántico”; “El cantar de los cantares”. No hay amor-pasión en el “El cantar”; el amado está junto a la amada desde el primer versículo; no existe en él *la queja por la ausencia*, que sí está en aquéllos, herederos del amor cortés. “El cantar” es el poema amoroso por antonomasia y también el poema de la presencia —tocada por una exuberante sensorialidad. Su reposada unión la repiten el “Cántico” y *Amante* luego de la comunión. *Amante* se asienta así en una tradición aún más lejana, la bíblico-religiosa que trazan “El cantar” y “Cántico”: la del poema amoroso-alegórico-

²⁷ *Poesía* ..., 195.

²⁸ Domingo Ynduráin, *Poesía*

unitivo.²⁹ Tradición de la presencia que a través de estas concreciones viene adquiriendo cada vez un más alto grado de abstracción y amplitud.

AMANTE: EL POEMA Y LA ESCRITURA

Amante asimila toda una tradición, la más original y quizá también por ello la más lejana, pero para reinterpretarla y conferirle un contenido renovado. No imita: redescubre y reelabora los signos heredados de una cultura que para Cadenas tiende a borrarse entre el afán de novedad y la inautenticidad. Así consigue el suelo para asentar y sembrar su escritura. Pero hay en él, a la vez, rasgos inequívocos de actualidad, como la abstracción a la que viene haciéndose su poesía desde *Intemperie* y *Memorial*. También su versificación aparentemente libre responde a una necesidad más secreta que se relaciona tanto con su actitud de dejar “brillar el lenguaje” como el ritmo que se aviene más propiamente con “el tema”. Todo allí “dice bodas”. La recurrencia a las voces que hablan desde y desembocan en el silencio, es otro aspecto de contemporaneidad del poema. Estas voces luego se acallan y desaparecen resolviéndolo. La toma de distancia frente al texto que tiene lugar en la tercera parte es impensable fuera del contexto de la literatura de este siglo (y quizá tenga a Mallarmé como antecedente). Por otra parte el poema se va haciendo al par de su poética; la de la palabra humilde que deja en su esplendor a “lo otro”. La poética de la voz, no la del canto sino la de la voz impersonal, “sin tretas”, que surge de un “artesano que ama las palabras”.³⁰

Amante comporta un doble movimiento casi dialéctico en su esencia. Un primer movimiento descendente que consiste en transvasar un lenguaje hierático y místico a su alabanza de lo terrestre y lo real; tal como lo hicieron los trovadores, según Pound:

The clerks who did not take orders [los trovadores] should have transferred something of the manner, and something of the spirit [del lenguaje de los claustros] to *the beauty of life as they found it*. (*The Spirit of Romance*)

De esta forma Cadenas acude a la sacralidad para investir lo más inmediato, la vida, “lo que es”. Un segundo movimiento ascendente impone la recuperación de la visión y la contemplación del orden sagrado que hemos perdido por la “inatención”. cumple así, como Kraus, “deber sagrado ante un testigo-profano” ¿No está acogiendo Cadenas la visión de Blake: “for everything that lives is Holy”? Dos movimientos que conjugan trascendencia e immanencia en la realidad donde estamos inmersos.

Con *Amante* se cierra un ciclo en la obra de Cadenas. El poema retoma y concluye todos los hilos que se tejen en ella y que hasta ahí se habían insinuado o desarrollado sólo parcialmente. Han desaparecido el *yo* y la angustia. Se ha cumplido el reencuentro, la entrega y la unión. Asistimos a la plenitud del amor, del lenguaje y de la realidad. Estamos

²⁹ Para la fortuna que corrió la alegoría en España en los siglos posteriores al XVI, véase Fernando Lázaro Carreter, “Sobre la dificultad conceptista”. *Estilo barroco y personalidad creadora* (Madrid: Cátedra, 1974). En nuestros días la alegoría pasó a ser antónimo de la poesía. Recuérdese la sentencia de Croce: “Donde hay poesía, no hay alegoría y donde hay alegoría no hay poesía”.

³⁰ Anotaciones 54.

en el reino de la atención y de lo sagrado. Su poética está definida, no “hay que proscribir ni trazar linderos”:

Tal vez
al más pobre
le esté destinado
el don excelente: permitir. (III,71)